

L'art mélodique de Georges Migot et ses rapports avec l'art poétique du moyen âge

Lucien Poirier

Volume 15, numéro 1, avril 1982

Littérature et musique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500567ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500567ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Poirier, L. (1982). L'art mélodique de Georges Migot et ses rapports avec l'art poétique du moyen âge. *Études littéraires*, 15(1), 53–68.
<https://doi.org/10.7202/500567ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1982

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

L'ART MÉLODIQUE DE GEORGES MIGOT ET SES RAPPORTS AVEC L'ART POÉTIQUE DU MOYEN ÂGE CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DU STYLE ET DE LA PENSÉE DU MUSICIEN

lucien poirier

L'œuvre d'art n'est pas une copie ou une traduction, mais la transcription plastique sonore ou verbale des forces et des aspirations qui rythment intérieurement l'Homme et la Nature en puissance de la Divinité, ou « Daïmon ».

**Georges Migot,
Matériaux et Mentions (22 janvier 1925)**

On connaît peu le nom de Georges Migot (1891-1976) hors de certains milieux privilégiés. L'abondance des œuvres, tant musicales que picturales, poétiques et esthétiques qu'il a laissées en quelque soixante-dix années de carrière intense, la fascination qu'exercent l'originalité de sa pensée, l'universalité de son savoir et la maîtrise de son style sont pourtant des facteurs qui devraient jouer en faveur du rayonnement de cette œuvre, de cette pensée. Malheureusement Georges Migot, semblable en cela à de nombreux artistes français de sa génération, connaît une sorte d'ostracisme d'autant plus pernicious qu'il semble attribuable à nulle autre cause que l'ignorance, doublée d'une apathie profonde de la part des musiciens, des artistes et du public en général.

Migot, il est vrai, n'a pas tenu, de son vivant, à grossir les rangs de cette ligue des nouveaux compagnons de David qui, dans le concours des révolutions artistiques du début du XX^e siècle, sont parvenus à s'imposer avec toute l'autorité voulue. De par sa volonté, appuyée sur une réflexion profonde, il a préféré l'évolution à la révolution, le rattachement à la tradition à l'éclatement des valeurs, convaincu que, les idées étant éternelles, toute nouveauté ne peut résider que dans l'établissement de rapports inédits traduits au moyen des œuvres.

Il est pourtant irréfutable que, si l'étincelle de génie qui a embrasé une œuvre dite « révolutionnaire » (pensons, par

exemple, au scandale provoqué par la représentation du *Sacre du printemps* en 1913) destine celle-ci au rang des «immortelles», l'individualisme de son créateur contribue, d'une certaine manière, à diminuer l'importance du témoignage qu'elle apporte devant le tribunal de l'histoire de la civilisation et des idées. En effet, de telles œuvres, aussi intéressantes qu'elles soient, nous renseignent souvent peu sur l'effort collectif, les tendances qu'engendrent les contraintes de l'évolution. Il en va autrement des œuvres dont aucun souci de provocation n'a présidé à la formation. Celles-là offrent l'aspect d'un miroir reflétant les tensions, contraintes, difficultés qui caractérisent la démarche de l'être humain en devenir. Elles sont, en conséquence, de précieux documents permettant de connaître l'état de la pensée humaine (objet ultime de l'étude des styles) en un temps donné de son histoire.

Les lignes qui suivent présentent l'exemplification partielle de ces remarques générales. Notre centre d'intérêt: l'œuvre musicale de Georges Migot dont nous avons dit l'appartenance à la famille de musiciens ayant emprunté les voies de la tradition. Bien que les sources de l'art mélodique qu'il a développé soient le sujet principal de notre étude, il nous a semblé intéressant de montrer comment, en remontant jusqu'au moyen âge, Georges Migot, contrairement aux musiciens que l'on considère habituellement comme les grandes figures de notre époque, a incarné un sentiment largement répandu chez les intellectuels français des premières décennies du siècle, puis de signaler, en conclusion, ce qu'a représenté sur le plan personnel ce passé lointain.

□ □ □

Mes pôles d'attraction?
La musique française
depuis mille ans.

Georges Migot (1931)

Le moyen âge a été une source d'inspiration pour des générations d'artistes et de penseurs. Après avoir été plié aux ressources de l'imagination des Romantiques, sollicité pour les représentations fantastiques qu'il autorisait, voilà que,

sous l'influence de l'archéologie, cet univers merveilleux devint, il y a quelque deux cents ans, l'objet d'une recherche scientifique qui amena un renouvellement complet de vision. Des savants de toutes disciplines scrutèrent les textes, analysèrent les œuvres et développèrent des théories qui allaient constituer un fonds de données auxquelles allaient emprunter le savant et l'historien du XX^e siècle. Un nombre impressionnant de publications assurèrent la diffusion des connaissances et donnèrent accès aux sources premières.

À l'exception du chant grégorien, sur lequel se pencha toute une équipe de savants bénédictins dans le dernier quart du XIX^e siècle, la musique accusa un certain retard vis-à-vis des lettres dans cet effort de remise à jour¹. Dans ce dernier domaine, la publication de nombre d'ouvrages techniques (lexiques), d'études et d'éditions savantes, assurée grâce aux soins de G. Paris, A. Jeanroy, G. Raynaud, J. Bédier et autres, permit une rapide avance qui ne se démentit d'ailleurs à aucun moment au cours des trois premières décennies du XX^e siècle².

Mais le moyen âge fut-il, au cours de la même période, plus qu'un objet d'observation, d'étude et d'hypothèses ? L'intérêt manifesté par les savants eut-il sa contrepartie dans d'autres champs d'activité ? En d'autres mots, cet effort de reconstruction d'une société lointaine se résume-t-il à une entreprise de philologues et de musicologues ou, au contraire, a-t-il marqué les réalisations des artistes créateurs ? Bien qu'esquissé à grands traits, le rapport de certaines manifestations fournit par lui-même des éléments de réponse significatifs.

On remarquera d'abord que la science et ses lois ont modifié substantiellement le caractère de certaines des productions artistiques de la fin du XIX^e siècle et du XX^e. La notion d'historicisme en art est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'en résumer ici les composantes. Elle a posé — et continue de le faire — un problème d'ordre esthétique difficile à résoudre, consistant à porter un jugement de valeur sur la qualité, la beauté et l'originalité de « créations » telles que le *Château de Pierrefonds* de Viollet-le-Duc, les *Cantilènes* de Jean Moréas, ou les *Ogives* d'Érik Satie. Bref, la connaissance scientifique peut exercer sur l'art une influence d'ordre esthétique douteuse lorsqu'elle pousse au pastiche, à l'imitation, à

l'éclectisme, voire même au pittoresque de l'archaïsme. D'autre part, elle rend désormais puérile toute tentative d'un artiste de composer, dans la tradition romantique, son « paysage » médiéval imaginaire. Reste donc une troisième option : interroger l'œuvre médiévale et tirer enseignement, hors de l'imitation servile de tout procédé, des lois internes ayant présidé à la création, ainsi que le réalisa Stravinski dans sa *Messe*. Cette œuvre date de 1948. Il n'est pas sans intérêt de signaler ici, afin de nous rapprocher de notre sujet, que l'idée de base illustrée dans cette œuvre, selon laquelle la tradition peut être perçue comme une force vive qui anime et informe le présent, avait été non seulement exposée en théorie mais traduite en œuvre d'art quelque vingt-cinq ans plus tôt par Georges Migot. En effet, à partir des années 1924, commencent à paraître des œuvres qui disent leur rattachement à la tradition gothique. Elles sont marquées par un changement graduel et profond du style qu'il convient de définir, avant d'en examiner les facteurs qui ont joué un rôle actif dans ce processus de transformation.



On sait que Georges Migot se recommande des trouvères, des luthistes, des maîtres anonymes du plain-chant. À vrai dire, il y a entre eux et lui fraternité plutôt que procession jaillie.

Olivier Messiaen,
La Revue musicale, mars 1938

Écrits au lendemain de la parution du *Premier livre d'orgue* de Migot (Paris, 1937)³, ces mots du célèbre organiste et compositeur français sont à la fois justes, comme nous tenterons de le démontrer, et équivoques. Équivoques en ce qu'ils pourraient laisser croire que toute la production migotienne antérieure à 1937 a un lien tangible avec la grande tradition gothique. Tel n'est pourtant pas le cas. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir les nombreuses partitions écrites entre 1907 et 1927 : tour à tour et parfois simultanément, la sensibilité créatrice du musicien s'est portée vers l'art évocateur d'un Debussy et d'un Fauré (*Les Agrestides*, 1919; *Hommage à Claude Debussy*, 1924), vers celui d'Extrême-Orient (*Le Paravent de laque aux V images*, 1909; *7 petites*

images du Japon, av. 1917 ; *Hagoromo*, 1920), vers celui des luthistes français du XVII^e siècle qui ajoute au raffinement le maniérisme de l'ornementation (*Le Tombeau de Du Fault joueur de luth*, 1923 ; *Préludes pour piano*, 1925). La vérité est plutôt que cette remontée aux sources qu'a représentée le contact — la rencontre, devrions-nous dire — avec la pensée du moyen âge français, constitue un point d'arrivée dans l'ensemble des expériences artistiques caractérisant la démarche de Migot entre l'âge de 25 et 35 ans.

À quoi est dû le choc du moyen âge à la date de 1924 ? L'état des recherches ne fournit pas à ce jour d'information sur ce point. Nous avons tenté, dès lors, de savoir si ce mouvement de sa pensée n'aurait pas été déclenché à la suite d'une révélation faite par des savants français dont il devait, hors de tout doute, connaître les travaux. Or, paradoxalement, certaines œuvres significatives d'« inspiration médiévale » précèdent de peu la parution d'éditions musicales dont on ne peut douter de l'importance à cette époque pour quiconque s'intéressait à la musique médiévale⁴. Ainsi la composition du premier recueil caractéristique, *l'Hommage à Thibaut de Champagne* (3 au 12 mars 1924), précède-t-elle d'une année la parution de la première édition critique des chansons de cet important trouvère donnée par A. Wallensköld (Paris, 1925), et de trois ans l'édition en fac-similé du *Chansonnier Cangé* assurée par J. Beck. Ajoutons que l'intérêt nouveau de Migot pour l'art musical du moyen âge n'est pas attesté par la seule présence des cinq monodies écrites en hommage au Roi de Navarre. Des marques indélébiles figurant dans bon nombre d'œuvres écrites à partir de 1924 imposent, de façon certaine, le caractère de leur appartenance, à preuve les titres d'œuvres et de mouvements (« monodies », « estampies »⁵, etc.), mais surtout la recherche nouvelle dont la ligne mélodique fit l'objet⁶. À cet égard, il est opportun d'en caractériser l'art dans ses grandes lignes avant de présenter, à titre d'hypothèse, une des manières possibles avec laquelle le compositeur a pu parvenir, par des voies secrètes, à la constituer.

Dans un article fondamental sur Georges Migot, Marc Honegger a fait ressortir l'originalité de la pensée mélodique du compositeur dans sa période classique : mouvance et continuité des lignes, sens architectural de la courbe et aspect plastique des lignes, cheminement mélodique toujours

imprévisible, « parce qu'en dehors de la notion d'accord et de l'idée de fonction », en désignent les lignes de force⁷. Sans qu'il soit nécessaire de nier l'influence de la musique médiévale sur l'art compositionnel de Georges Migot, des indices plus nombreux permettent de penser que le musicien a pu davantage, à une période donnée de son évolution, tirer profit de l'enseignement offert par certains traités français de seconde rhétorique écrits entre les XIV^e et XVI^e siècles. La science dont ils exposent complaisamment les principes, d'une part, et l'attrait qu'elle semble avoir exercé sur la pensée créatrice de Migot, d'autre part, représentent la principale justification apportée à l'avancement de cette thèse. Notre source a été limitée à l'ouvrage de Pierre Fabri (en réalité Le Fèvre) paru, au début du XVI^e siècle, sous le titre : *Le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique*. Bien que tardif ce document n'en continue pas moins de présenter, du moins sur les points dont nous nous servons comme éléments de preuve, une doctrine poétique dont les principes sont antérieurs au XVI^e siècle, et caractéristiques, par conséquent, de la fin du moyen âge. Accessible grâce à une réédition moderne parue en 1889-1890, il n'est pas impossible que Migot ait pu connaître ce traité et se pénétrer de l'enseignement qu'il livre⁸.



Tous les arts révèlent un janusisme [deux visages pour une seule voix] mais aucun de ces janusismes ne réalise son entité autonome comme cela est avec Verbe — Musique.

Georges Migot,
Kaléidoscope et Miroirs (1956)

À première vue, cette thèse étonne. On y imagine, non sans malaise, notre compositeur parvenu à la cité de Castalie, s'appliquant à trouver des rapports inédits, des analogies entre les arts et les sciences, de manière à montrer ses dispositions pour la pratique du « Jeu des perles de verre ». La réalité est autre. Dès 1915, Migot, l'esthéticien, avait exclu

d'un programme artistique le recours à des modes d'expression étrangers à celui choisi par le créateur en exercice. Ce n'est donc pas là que réside l'explication du mystère. Nous y voyons plutôt la concrétisation d'une intuition de Migot, le poète et le musicien, opérant la « musicalisation » de procédés littéraires appliqués avec science par les grands rhétoriciens de la fin du moyen âge dans leurs œuvres poétiques. Cette intuition, remarquons-le, repose sur des bases philosophiques que des auteurs, avant Migot, avaient établies. On peut lire, par exemple, dans le premier livre du *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy, que musique et poésie ont en commun le mode de perception des signes extérieurs au moyen desquels opère l'artiste. Ainsi, contrairement aux autres arts (architecture, sculpture, peinture), « l'assimilation [de l'œuvre] se produit du particulier au général ». Et l'auteur de *Fervaaal* de préciser :

[...] dans un travail d'assimilation [...] nous nous élevons ainsi progressivement à l'impression esthétique d'ensemble, par la perception successive des détails

d'où, conclut-il, « l'importance de l'*idée musicale* dans la construction de l'œuvre⁹ ».

Plus spécifiquement, la réciprocité des rapports entre musique et poésie est établie dans ce passage célèbre de l'*Art de bien dictier* d'Eustache Deschamps qui, le premier, exposa certains principes de l'art de seconde rhétorique :

Et aussi ces deux musiques [naturelle et artificielle] sont si consonans l'une avecques l'autre, que chascune puet bien estre appelée musique, pour la douceur tant du chant comme des paroles qui toutes sont prononcées et pointoyées par douceur de voix et ouverture de bouche; et est de ces deux ainsis comme un mariage en conjunction de science [...] ¹⁰.

Il ne semble donc nullement invraisemblable de prétendre que, tirant profit à la fois de l'étude des rapports qui unissent musique et poésie, et des connaissances qu'avait permises l'avancement plus marqué des études littéraires sur celles de la musique peu avant les années 1930, Migot eût pu, d'une manière consciente et éclairée, tenter de dérober au verbe les secrets de son architecture, au nom de cette volonté de réaliser par des moyens nouveaux et plus adéquats l'unité de l'œuvre, dont la clé de voûte réside dorénavant dans la matière mélodique.

Le « Mélos » est un état de connaissance totale
dont le sens idéal a su se débarrasser du sens
idéal [lire: idéal] du Verbe [...].

Georges Migot,
Matériaux et Mentions (1927)

Les correspondances que nous allons établir dans les lignes qui suivent entre certains « enseignemens » sur « l'art de rithmer » de Fabri et des fragments mélodiques d'œuvres de Migot écrites à partir de 1924 sont les humbles fruits d'une recherche qui gagnerait à être poussée plus à fond. Elles ne livrent donc qu'un aperçu sommaire d'une réalité complexe dont les arcanes demeurent à pénétrer. Ces remarques s'imposent dans la mesure où les limites de notre travail ont été définies par la matière de ce que Alfred Canel a appelé « les jeux d'esprit, les singularités et les bizarreries littéraires, principalement en France¹¹ », d'une part, et la construction mélodique dans la musique de Georges Migot écrite à une époque où le musicien semblait souhaiter, en l'annonçant, « la reprise et la continuation », pour le XX^e siècle, « de la magnifique période gothique française¹² », d'autre part.

Vers enchaînés, vers entrelacés, vers annexés, vers couronnés, vers rétrogrades ; tels sont les principaux éléments en cause, que Fabri a réunis sous l'appellation de « sortes de rithme » et traités au second livre de son *Grand et Vrai Art de pleine rhétorique* qui eut non moins de six éditions entre 1521 et 1544. Ils sont, au niveau du poème, ce que sont les cinq figures de la « première rhétorique » : des ornements, ou, selon les termes de Fabri, « couleurs de rethorique¹³ ».

Considérons d'abord les vers enchaînés. Ils sont ainsi dits : « quant le terme equiuoque termine vne ligne et iceluy terme equiuoquement pris recommence la prochaine ligne ». Se réclament de ce type deux figures, dont « la gradation », que Fabri décrit comme suit :

Nota qu'il y a vne figure nommee *anadiplosis*, ou couleur de rethorique nommee gradation, qui recommence sa ligne par la fin de l'autre, mais a ce differe a enchaîneure, car le terme n'est point equiuoque.

Exemple de *anadiplosis* ou gradation :

Vous amoureux qui requerez le temps,
Le temps de may pour auoir voz plaisirs,
Plaisirs et jeux d'accomplir voz desirs,
Desirs d'amours, quant serez vous contens ?¹⁴

Nous avons retrouvé, dans un recueil pour piano écrit en 1927, *Le Petit Fablier*, de nombreuses applications ou « transpositions musicales » de cette dernière définition appliquée par Fabri à la poésie. En voici un exemple (ex. musical 1) tiré de la pièce n° 5, dans laquelle on observe deux membres de phrase musicale comportant chacun un nombre égal de notes (6) et la présence des notes si-la bémol disposées d'une manière absolument comparable aux vers donnés par Fabri en guise d'illustration à la figure qu'il nomme « gradation ». Non seulement ce groupe de deux notes est-il repris textuellement, mais encore la fonction remplie par le second est de répéter, sans modification de sens ou de caractère, le premier, comme dans le cas du « terme » qui « n'est point equivoque » admis par Fabri.

Exemple 1

(Souple)



Après les vers enchaînés, viennent les vers entrelacés :

Rythme entrelachée se fait, quant on reprend les dernières syllabes ou partie du terme polysyllabe de la fin pour recommencer la prochaine ligne ensuyant. Et est nécessaire que ce que l'en reprend soit d'autre signification au commencement qu'il n'estoit en fin de ligne. Et nota que la ligne ne se doit point terminer par vng monosyllabe equivoque, car ce seroit enchaîneure.

L'Infortuné :

D'entrelachez vers, plaisans, gracieux
Eulx et leur train se font de forme ainsi.
Si sont plaisans ou melencolieux,
Lieux ont tieux soit de ioye ou soucy.
[...] ¹⁵

La « Chanson de Bohême », tirée du recueil des cinq monodies sur des poèmes de Tristan Klingsor intitulé *Hommage à*

Thibaut de Champagne (1924), illustre assez bien le cas. La dernière note du fragment initial donné en exemple 2 est, en effet, reprise à l'octave inférieure au début de l'incise suivante, accompagnée d'un changement significatif de caractère.

Exemple 2



Fidèle à la démarche de Fabri, nous abordons par la suite les vers annexés, « rithme » qui se fait, écrit-il, « quant du terme dernier de la ligne l'on en reprend ou du commencement ou de la fin, ou tout avec addition d'autres syllabes, pour changer terme et significat ou aulcunement differer ». Et l'auteur d'illustrer sa règle à l'aide d'un poème de l'Infortuné qui en résume comme suit les éléments :

Ainsi se faict rithme annexee,
Annexant vers a aultres vers,
Versifiée et composee,
Composant telz motz ou diuers,
[...] ¹⁶

La technique des vers annexés n'est pas non plus inconnue à Georges Migot. Il apparaît toutefois que le recours à ce procédé s'est accru dans la dernière période créatrice du compositeur qui va approximativement de 1950 à sa mort. Dans l'exemple 3, constitué d'un fragment de la *Suite* pour deux flûtes douces (1^{er} mouvement : Allant) écrite en 1957, nous notons à nouveau l'utilisation, dans deux incises mises en juxtaposition, d'un groupe de deux notes (si-mi) : alors que le premier referme la ligne dans sa courbe et l'interrompt, le second, au contraire, transforme la chute en arabesque, et commande vigueur et élan à l'incise qui prend ainsi forme.

Exemple 3



Avec l'accroissement du degré de difficulté dans l'utilisation de procédés faisant appel à la science ressort avec plus d'évidence la virtuosité de l'artiste. En ce qui nous concerne, l'observation du maintien des correspondances entre figures poétiques et musicales plus complexes tend à accréditer notre thèse selon laquelle l'origine de certaines tournures mélodiques dans les œuvres musicales de Georges Migot composées à partir de 1924 est à trouver dans les « singularités littéraires » des poètes français décadents de la fin du moyen âge. Les vers couronnés en constituent un exemple frappant :

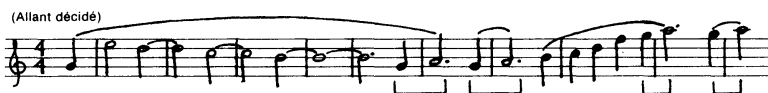
Rythme couronnee se faict, quant les deux derniers termes de fin de ligne sont equiuoques, ou que la penultime syllabe, ou plusieurs du plus, se reprennent pour composer vng aultre terme et d'aultre signification en fin de ligne que il n'estoit au terme precedent.

Exemple, Moulinet :

Guerre a faict maint chatelet let,
Et mainte bonne ville ville,
Et gasté maint gardinet net.
[...] ¹⁷

Peut-on trouver ligne mélodique en conformité plus grande avec la définition de la « rithme couronnee » de Fabri que celle provenant de la troisième pièce du *Livre d'Anne-Marie* pour piano écrit en 1939 ?

Exemple 4



Même cette « aultre plus basse couronnee », décrite par Fabri comme l'adjonction d'une « aultre fleur en ladicte couronne », ne fait pas défaut dans l'œuvre musicale de Migot. Comparons en effet deux des phrases du *Petit Fablier* (pièce n° 3 composée en 1927) et quelques vers du poète connu sous le pseudonyme de L'Infortuné, donnés comme exemple par Fabri :

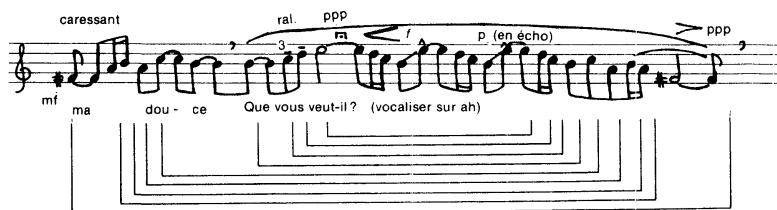
Exemple 5



Ces vers icy sont es cours couronnez
 Et par ainsy par leur droict nom nommez,
 Car ilz sont tous par bon ordre ordonnez.
 [...] ¹⁸

Que dire enfin des vers rétrogrades, si ce n'est que, rares et de facture difficile, ils sont, pour le musicien, un jeu savant dont le rondeau bien connu de Guillaume de Machault « Ma fin est mon commencement » constitue le premier chef-d'œuvre. Une application d'un rare bonheur a été faite par Migot de ce procédé dans « le Page », deuxième pièce de *l'Hommage à Thibaut de Champagne* (1924) : les neuf dernières notes de la vocalise qui termine la phrase sont les mêmes, lues par mouvement rétrograde, que celles servant de « guirlandes sonores » aux paroles « ma douce, que vous veut-il ? »

Exemple 6



Cet exemple dépasse en intérêt musical le résultat d'un vers tel que celui proposé comme modèle par Fabri :

À mesure ma dame rusé m'a ¹⁹.

**On pense en musique tout
comme avec des mots.**

**Georges Migot,
Lexique (1946)**

Georges Migot a transposé en musique quantité d'autres procédés littéraires que, faute d'espace, nous avons renoncé à exposer dans le cadre de ce bref article. Par contre, le choix que nous avons opéré parmi ceux-ci se justifie pleinement au terme de cette démonstration : de par leur nature, ces formes qui, à l'exception des vers rétrogrades, exigent la mise en situation d'un minimum de deux vers, sont celles-là mêmes dont l'étude a su permettre au musicien de découvrir les propriétés de continuité, de logique et de cohérence qui leur sont inhérentes. L'enseignement que Migot a su tirer de cette étude, loin de se ramener à la constitution d'un bagage destiné à agrémenter ses œuvres futures de citations ou d'archaïsmes, est contenu fondamentalement dans l'établissement de rapports inédits entre deux formes d'expression intimement liées au cours du moyen âge. Musique et poésie ont, en effet, une donnée commune au cours de cette époque. Elles accordent au déroulement horizontal, à la juxtaposition des idées, la primauté sur le vertical ou à la superposition : cause de nécessité dans le cas de la poésie ; principe d'ordre dans celui de la musique, traduit par l'adoption de la monodie ou de l'écriture dite « par couches successives » dans la polyphonie. Sous ce rapport, on perçoit mieux la signification du « retour » de Migot au moyen âge à partir des années 1924, traduite par cette forme essentiellement linéaire sous laquelle va se présenter dorénavant sa musique.

L'expérience qui en a résulté est loin de revêtir un caractère fortuit. Le moyen âge représentait, pour Migot, une époque d'accomplissement comparable à celle de l'âge d'or en Grèce. L'esprit de foi qui l'a animé, le culte de l'amour que ses poètes ont chanté, les spectaculaires réalisations qu'il a produites dans les domaines de la pensée, de l'architecture, de la littérature et de la musique ont suscité de tout temps dans son âme des sentiments profonds de respect, d'admiration et de fierté assez puissants pour motiver son rattachement à la tradition. Fraterniser, selon l'expression heureuse d'Olivier Messiaen, avec les musiciens et les artistes du moyen âge

dépassait d'ailleurs le simple niveau intellectuel. Une phrase écrite le 27 mai 1925 porte témoignage de la nature de l'inclination qui le portait vers le passé qu'est l'époque médiévale :

En revoyant des cantilènes romanes du XII^e siècle j'ai été frappé de rencontrer une graphie musicale proche, semblable à celle qu'instinctivement j'employais pour noter mes chants, lorsque j'avais 13-14 ans. Il semble qu'il puisse être vu là une continuation instinctive avec un passé que j'aime et vers lequel je vais depuis toujours²⁰.

Ainsi une inclination naturelle vers le moyen âge, à laquelle le prédisposait la démarche fondamentale qu'il entreprit vers les années 1924 et poursuivit sous le signe des connaissances nouvelles développées par les savants de la fin du XIX^e et du début XX^e siècle ; les paramètres nouveaux qu'il sut définir à partir de sa recherche en vue de donner un sens à son activité de créateur... tout cela, dans la perspective que nous tracions au début de ce texte, fait de Georges Migot un artiste d'une grande importance au XX^e siècle. En effet, il nous apparaît comme une des principales figures de notre époque à avoir incarné le mouvement spirituel qui a poussé nombre de savants et d'artistes à scruter l'univers du moyen âge, en quête d'une direction et d'un idéal qui calme l'inquiétude que traduisent la crise et le tourment du style au cours de la première moitié du XX^e siècle²¹.

*École de musique,
université Laval.*

Notes

¹ Si l'on considère que la poésie lyrique fut, de tous les genres, le domaine de recherche de prédilection des savants, ce retard constitue en soi une anomalie attribuable à un vice de méthode. On sait, en effet, que poésie et musique formaient, au moyen âge, une entité telle que Eustache Deschamps, dans l'*Art de dictier* (1392), applique à l'une et à l'autre le nom de « musique ».

- ² Au nombre des ouvrages de portée scientifique centrés sur la chanson française médiévale, figurent, pour la même époque :

¹⁰ les éditions de E. de Coussemaker (*Œuvres complètes d'Adam de la Halle*, Paris, 1872), de P. Aubry (*Les plus anciens monuments de la musique française*, Paris, 1903), de F. Ludwig (*Guillaume de Machault, Musikalische Werke*, 3 vol., Leipzig, 1926-1943) ;

²⁰ la publication en fac-similés des *Chansonniers* : de *Saint-Germain des Prés* (édité par P. Meyer et G. Raynaud, Paris, 1892), de *l'Arsenal* (éd. par P. Aubry et A. Jeanroy, Paris, 1909-1910), d'*Arras* (éd. par A. Jeanroy, Paris, 1925), de *Cangé* (éd. par J.B. Beck, Paris et Philadelphie, 1927), du *Roi* (éd. par J.B. Beck, Philadelphie, 1938), etc. ;

³⁰ les études de P. Aubry et J.B. Beck sur l'interprétation de la notation rythmique (toutes deux publiées en 1907) ; sur la musique des troubadours et trouvères, quelque deux ans plus tard ; plus l'ouvrage de F. Gennrich, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes* [...] (Halle, 1932). C'est peu !

- ³ Les dates données en rapport avec les œuvres de Migot dans cet article correspondent à l'année de composition et non de publication. Pour toute information sur les œuvres et, s'il y a lieu, les éditions, voir le *Catalogue des œuvres musicales de Georges Migot*, édité par Marc Honegger, Strasbourg, Les Amis de l'œuvre et de la pensée de Georges Migot, 1977.

- ⁴ En ce sens, nous avons pu établir avec vraisemblance l'enseignement qu'avait su tirer Migot des ouvrages publiés par A. Guilmant sous le titre des *Archives des maîtres de l'orgue des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles* à partir de 1898, en matière de musique d'orgue. Voir Lucien Poirier, « La Désignation sous le titre de Livres d'orgue de deux recueils de musique pour orgue de Georges Migot », *L'Orgue*, 177, janvier-mars 1981, pp. 10-15.

- ⁵ Le rapport que nous tentons d'établir entre certaines œuvres de G. Migot et les sources bibliographiques contemporaines est renforcé par l'observation que la monodie semble la seule manifestation musicale du moyen âge à avoir retenu l'attention du compositeur autour des années 1925, ce qui reflète fidèlement l'état des recherches, somme toute inexistantes en France en matière de musique polyphonique médiévale à la même époque.

Au nombre des œuvres de Georges Migot coiffées du titre « monodie » figurent, outre *l'Hommage à Thibaut de Champagne, Trois monodies* (1927) sur des poèmes de Tristan Klingsor, *Monodie* (1932) sur un poème d'Arthur Petronio, *Cinq monodies* (1968) sur des poèmes de Pierre Moussarie, pour ne mentionner ici que les œuvres vocales. De son côté, le titre « estampie » fut donné à trois mouvements du *Premier Livre de divertissements français à deux et à trois* (1925), au dernier moment du *Second Dialogue* (1925-1927) et de la *Suite en concert* pour harpe et orchestre (1926), à une pièce pour quatuor à cordes (1926), etc.

- ⁶ À titre d'exemple, mentionnons l'indication suivante donnée en début du « Prélude » du *Second Dialogue* pour violon et piano (1925) : « Simplement, avec le sens de la ligne et de la sonorité l'emportant sur le rythme ».

- ⁷ Voir Marc Honegger, article « Migot », *Dictionnaire de la musique*, tome 2, Paris, Bordas, 2^e édition, 1979, p. 720.

- ⁸ Une réimpression de cette édition moderne assurée par A. Héron a été faite à Genève par Slatkine Reprints en 1969 (les trois volumes sont réunis en un seul). C'est à cette édition que nous référons dans la suite du texte.
- ⁹ Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, Premier livre, Paris, A. Durand, 1900, p. 17 et note 1.
- ¹⁰ P. 271 de l'édition de G. Raymond publiée à Paris chez Didot en 1891.
- ¹¹ D'après le titre de son ouvrage paru à Évreux, Imprimerie de A. Hérissé, en 1867.
- ¹² Georges Migot, *Matériaux et Mentions* (article «XX^e siècle»), Paris, Les Presses modernes, 1932, pp. 72-73.
- ¹³ P. 21 du *Premier Livre* de Fabri, d'après l'édition moderne d'A. Héron.
- ¹⁴ P. 42 du *Second Livre* de Fabri, toujours d'après l'édition moderne d'A. Héron.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 43.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 44.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 45.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 46.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 47.
- ²⁰ Georges Migot, *Matériaux et Mentions* (article «Plastique sonore»), p. 38.
- ²¹ L'inquiétude des premières décennies du XX^e siècle n'est pas une simple construction de l'esprit forgée par les sociologues. Les acteurs de cette époque l'ont nettement identifiée comme telle, ainsi qu'en fait foi l'enquête des *Cahiers de l'étoile* à laquelle Migot a apporté réponse en mars 1931. Voir «Réponse à une enquête des "Cahiers de l'étoile" sur l'inquiétude de notre époque», dans Georges Migot, *Écrits sur des sujets divers*, Paris, Les Presses modernes, 1932, pp. 87-90.

Liste des exemples musicaux et références aux éditions

Note liminaire: les exemples identifiés ci-dessous ont été reproduits avec l'aimable autorisation des éditeurs.

- Ex. 1: Georges Migot, *Le Petit Fablier* (1927), n° 5, «les Deux Pigeons», mes. 20-21. Paris, A. Leduc, 1930.
- Ex. 2 et 6: Georges Migot, *Hommage à Thibaut de Champagne* (1924), n° 2, «le Page»: 2 fragments. Paris, A. Leduc (cop. by M. Senart, 1924).
- Ex. 3: Georges Migot, *Suite en trois mouvements* (1957) pour 2 flûtes à bec, 1. Allant: mes. 1-3. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1958.
- Ex. 4: Georges Migot, *Le Livre d'Anne-Marie* (1939), n° 3: mes. 13-23. Paris, A. Leduc, 1941.
- Ex. 5: Georges Migot, *Le Petit Fablier* (1927), n° 3, «le Pot de terre et le pot de fer»: mes. 5 à 13 et 26 à 31. Paris, A. Leduc, 1930.